

Василий Щукин

Kraków, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Художественные модели времени в русской литературе XIX века

(на материале избранных произведений классиков)

Artistic Models of Time in the Russian Literature of the 19th Century
(Based on Selected Works of the Classics)

Abstract: This work is an attempt to create an integral description and classification of basic models of the depicted time, which are regularly found in the works by Alexander Pushkin, Nikolai Gogol, Leo Tolstoy and Fyodor Dostoevsky. The chosen method of research is mythopoetic phenomenology. The following models were identified and described: eternity, mythological (archetypal level of creation), cyclical (archaic level) meta-historical (legendary-historiosophical level), macro-calendar (historical level), biographical (macro-event level), actual-event ("clock" level) and stop-frame (instant level).

The temporal world of Alexander Pushkin is universal: it combines different models, but there are no two extremes – eternity and freeze-frame. Nikolai Gogol uses the same models, but in this case they take on a distorted, pathological appearance, and a return to archaic or even archetypal harmony is offered as a salvation from this pathology. The original model of Leo Tolstoy is natural cyclic time (sometimes transforming into a still frame), and spiritual biographies tend to descend to the meta-biological level, which means giving up history in favor of nature. Fyodor Dostoevsky's favorite temporal models are: reporter, criminal and catastrophic. The catastrophic passage of time often takes the form of a universal meta-catastrophe, the Apocalypse; There is also a rare species – cosmic time.

Keywords: time, artistic model, eternity, Russian literature of the 19th century, mythological poetics

Если позволить себе некоторую роскошь, пренебречь адекватным эмпирическим описанием художественного текста и заняться моделированием, то можно обнаружить склонность любого из русских классиков XIX века

к построению типовых, повторяющихся моделей художественного времени, которые представляют собой разные уровни абстракции, от предельно конкретизированных до предельно умозрительных.

Для начала позволю себе перечислить и кратко охарактеризовать несколько основополагающих темпоральных моделей. В произведениях избранных мною пяти русских классиков – Александра Пушкина, Николая Гоголя, Льва Толстого, Федора Достоевского и Антона Чехова они встречаются как в интегральном варианте, то есть в совокупности всех необходимых и достаточных составляющих, так и в виде отдельных характерных элементов той или иной модели.

1. Вечность. Представляет собою метафизическую субстанцию, порожденную человеческим сознанием при посредничестве *Unbewußte*¹. Феномен сугубо интенциональный; его существование не подтверждается ни в теоретической физике, ни в биологии. Вечность означает непрерывное, лишённое какой бы то ни было формы движения или изменения состояние субъекта или объекта, находящегося вне времени или в воображаемом сверхвремени. Это исполнение светлого пророчества ангела из Апокалипсиса св. Иоанна Богослова: „Времени уже не будет”². Буддисты отождествляют эту субстанцию с нирваной, христиане – с вечными муками в аду или с вечным блаженством в Царстве Божьем, в раю небесном. Изобразить вечность при помощи словесных средств нельзя. Можно лишь намекнуть на то, какой она может быть, соответствующим образом настроив воображение. Такие намеки встречаются у всех рассматриваемых мною писателей, за исключением Чехова, но это всего лишь намеки. Так, например, Иван Гончаров, описывая сознание и одновременно предчувствуя *Unbewußte* Обломова, пытается создать образ вневременных, то есть неизмеримых при помощи часов ритмов природы, которые, как пульсар, пронизывали мироздание всегда и которые никогда не прекратятся. Но ближе всего к метафорическому изображению вечности подходит Толстой в знаменитой сцене ранения Андрея Болконского в битве под Аустерлицем, создавая неповторимый образ равнодушно царящего над миром неба с проплывающими по нему облаками³.

¹ *Unbewußte* (нем.), обычно переводимое как „бессознательное”, хотя точный перевод этого термина звучит как „не-сознание” – важнейшее открытие Зигмунта Фрейда, краеугольный камень психоанализа, который, на мой взгляд, необходимо учитывать при анализе художественного воображения.

² Откр. 10: 7.

³ Л.Н. Толстой, *Полное собрание сочинений в двадцати двух томах*, Москва 1978-1984, т. 4, с. 366-367.

2. Мифическое время, по природе своей сугубо эпическое, недискретное и неподвижное, предполагающее семимильные шаги повествования вдоль и поперек как легендарных, так и реальных исторических эпох. Привязанность к этой модели можно заметить лишь у Гоголя, да и то или в сравнительно ранних романтических произведениях (*Страшная месть*, *Тарас Бульба*, *Вий*)⁴, или в поздней историософской публицистике. У Пушкина мифическое время, разумеется, также присутствует, но оно скрыто под слоем давно используемых иными авторами нарративов, модного романтического пафоса или беллетристической „болтовни”. Мифологическая модель идиллического времени выступает в сне Обломова или в трагических мотивах моря, сфинкса или вещего сна у Тургенева. Толстой, на мой взгляд, явно избегает этой модели, так как не любит завуалированности и иносказания: типичный для него стиль – это высказывание „правды-матки” в лоб. Лирический подтекст в его произведениях не в сторону хронологической мифологии, а в сторону тайн человеческой души (а точнее, моей, твоей, его, ее – но всегда в единственном числе). У Чехова мифологическая модель прямо используется редко – в повести *Огни*, в *Черном монахе* и во втором акте *Вишневого сада*, но и в этом случае обращение к мифическим образам выступает как психический, а не мировоззренческий синдром; гоголевского мифического времени у Чехова нет.

Зато его очень много в произведениях Достоевского. Аркадий Долгорукий тоскует о „золотом веке”, изображенном на картине Клода Лоррена *Асис и Галатей*, которая висит в доме Версилова. Черты Прометея, правда, неудавшегося, можно найти в образах Раскольникова или Дмитрия Карамазова. В роли русского Фауста выступает Иван Карамазов. А рассказ *Сон смешного человека* в том месте текста, где имеет место онирический нарратив, полностью построен в духе мифической темпоральной модели о далекой счастливой стране – Аркадии, Кокань или Эльдорадо, которой (в данном случае в повествование вторгаются сомнения человека Нового времени) угрожает опасность со стороны испорченного земного человека. Бывает и так, что мифический нарратив становится прототипом целого сюжета, как это происходит в случае *Белых ночей*, второй главы *Записок из подполья* или *Братьев Карамазовых*.

3. Архаические схемы аграрного циклического времени – не мифического, а имеющего эквивалент в реальной действительности (а точнее, в распространенных во всех культурах представлениях о ней) – встречаются

⁴ Ср. Ю.В. Манн, *Поэтика Гоголя*, [в:] его же, *Творчество Гоголя: смысл и форма*, Санкт-Петербург 2007, с. 45-52.

практически у всех рассмотренных писателей, кроме Достоевского, который знал как свои пять пальцев жизнь современного большого города⁵, но совершенно не понимал деревню и крестьянский образ мышления. Подлинным поэтом аграрных циклов, не в смысле их агрономического описания, в глубоком проникновении в восприятие и воображения жителя деревни (и избы, и усадьбы), является Толстой – в определенном смысле антипод Достоевского, равный ему по силе таланта. В просторных, растянутых на сотни страниц описаниях смены поколений, рождения детей, бракосочетаний, воспитания малюток, первых любовных радостей и горестей, в описаниях болезни и смерти стариков – в этом неспешном рассказе о, как он сам говорил, „настоящей жизни“⁶ автор *Войны и мира* и *Анны Карениной* не имеет себе равных в русской литературе.

По причине относительной неразвитости городской (буржуазной) культуры на востоке Европы циклическая модель может показаться наиболее типичной для России, но она появляется в любой европейской литературе Нового времени. А кроме того, разве урбанист Достоевский нетипичен для России?

4. Метаисторическое время, иными словами, воображаемые прогулки автора и созданного им повествователя по реальным и легендарным историческим эпохам. Историей и ее сверхэмпирическими законами развития интересовались едва ли не все русские классики и шире – все известные и читаемые в свое время писатели. Пожалуй, самым большим приверженцем исторических легенд и скрытых механизмов поступательного движения деяний человеческих был Гоголь. В отличие от него много занимавшиеся историей эпики – Пушкин и Толстой предпочитают поэзию исторической эмпирики, а не такое воссоздание истории, какое мы видим в *Тарасе Бульбе*, где полумифический XV, XVI или XVII век так причудливо сочетается с гайдаматчиной и „уманской резней“ поляков в середине XVIII века, что наверняка определить эпоху никак не удастся, что превосходно сочетается с „мутностью“, неопределенностью как одним из основополагающих принципов поэтики Гоголя⁷.

Спустя два поколения удачно использует метаисторическую временную модель Чехов, у которого мы сталкиваемся не с неопределенностью, как это может на первый взгляд показаться, а с диалогическим разноречием, когда одна убедительная точка зрения звучит одновременно с другими и ко всем

⁵ Ср. Р.Г. Назиров, *Творческие принципы Ф.М. Достоевского*, Саратов 1982, с. 5-27.

⁶ Л.Н. Толстой, *Полное собрание...*, т. 5, с. 159.

⁷ См. Ю.В. Манн, *Поэтика Гоголя...*, с. 234-243.

из них стоит прислушаться, потому что „никто не знает настоящей правды”⁸. Метаисторические размышления чеховских героев (не повествователя) сводятся, как правило, к тому, что в прошлом было хорошо, в настоящем одна скука и страдания, но через двести или триста лет жизнь будет великолепна (*У знакомых*, *Дядя Ваня*, *Три сестры*, *Вишневый сад*) – однако возможен вариант, при котором „наше невеселое время” покажется будущим поколениям сплошь счастливым и они еще будут „нам” завидовать (мысль Тугенбаха). Впрочем, большим мастером хождений по легендарным и вполне реальным эпохам является автор гениальной, до сих пор недооцененной книги – *Истории одного города*. Следует, однако, принять во внимание то, что хроника Салтыкова-Щедрина – не историческая, а политическая сатира, и потому метаисторическое время выступает в ней в гротескном искажении и обобщении.

5. Следующая темпоральная модель – макрокалендарное время. Оно полностью очищено от мифической неопределенности и легендарности, так как это появившееся на западе Европы на заре Нового времени секулярное время, измеряемое годами и веками (латинское *saeculum* означает ‘сто’). По всей вероятности, здесь мы имеем дело с самым эпическим временем в европейской литературе после завершившегося Средневековья с его рыцарскими эпопеями. Эту модель не любит Достоевский, который был ярко выраженным романистом, но не эпиком, если в данном случае применить классификацию и терминологию М.М. Бахтина⁹. Автор *Преступления и наказания*, *Идиота* и *Бесов* проявлял особую склонность не к календарю, а к часам, о чем будет сказано несколько позже. Впрочем, не просто календарное – дневниковое по жанровому соотношению время, а именно метакалендарное пользуется особым, крупномасштабным календарем, в котором не указываются точные даты. Его очень любит Толстой, главным призванием которого была, при всех оговорках¹⁰, эпика.

⁸ А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах*, Москва 1974-1988, т. 7, с. 454 (повесть *Дуэль*, невысказанные вслух слова Лаевского).

⁹ М.М. Бахтин, *Эпос и роман. О методологии исследования романа*, [в:] его же, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва 1975, с. 447-464.

¹⁰ Я имею в виду тончайший психологический анализ, который традиционно более привязан не к большим эпическим жанрам, как, например, *roman-fleuve* (польск. *powieść-rzeka*) или семейная сага, а скорее к лирическим миниатюрам и новеллам, как у Тургенева, Чехова или Бунина. Без погружения в микроскопические детали и без придания им эмоциональной наполненности вплоть до сентиментальных эффектов Толстой не был бы Толстым.

6. Биографическое время – модель, которая применяется для описаний жизненного пути героя или сопоставимых с ним значительных фрагментов жизни (например, с юности до старости, но без включения детства и последних лет жизни). Существуют две разновидности биографического времени: а) векторное или микрокалендарное и б) возвратно-закругленное (ее же можно назвать моделью блудного сына).

В первом случае в сюжете „жизнь героя” читательское внимание обращается не на весь жизненный путь от начала до конца, а на наиболее острые, важные моменты. Когда автор подходит к описанию такого момента, он замедляет бег фабульного времени и начинает изображать день за днем, даже если жизнь героя отличается изрядной монотонностью, как счастливое прозябание Обломова на Выборгской стороне, в доме вдовы Пшеницыной. Замечательным примером реализации микрокалендарной модели векторного типа (когда герой развивается или деградирует в одну сторону, не возвращаясь к прошлому) является роман-хроника *Господа Головлевы* Салтыкова-Щедрина. Все три брата Головлевы, а также дочери Павла Владимировича – Аннинька и Любинька деградируют (а проще говоря, спиваются), откуда повествователь глядит на календарь и замечает, что с каждым днем, месяцем или годом душевное разложение героя неотвратимо приобретает всё более ужасающие формы.

В случае применения обратимой темпоральной модели типа „блудный сын” сюжет повествовательного произведения строится как бы с применением „фигурной скобки” (польск. *klamra*): Базаров поначалу хорохорится, стремясь убежать в мировые столицы и в науку, но в результате несчастной любви возвращается к исходной точке жизни – у родителей, в родном гнезде, где он родился и где вскоре умрет. Жизнь Обломова также представляет из себя параболу: в ее пиковый момент он забывает о халате и знакомится с шедеврами мирового искусства, но затем он понимает, что такая жизнь не для него и его энергия постепенно гаснет: духовное возвращение этого „блудного сына на час” в подобие родного гнездышка и последующий уход в раннюю смерть уже неизбежен, дни сочтены и измеряются календарем. Восхождение, достижение жизненной вершины (причем вершина часто оказывается ложным идеалом, а восхождение ложным прогрессом) и упадок, сопровождающийся возвращением в подобие изначального состояния, переживают Анна Каренина, Николай Степанович из повести Чехова *Скучная история*, Андрей Ефимыч Рагин из *Палаты № 6*, Лаевский из *Дуэли* – но всё-таки не Буров из *Дамы с собачкой*, который уже никогда не вернется к прошлому, потому что великое чувство „выпрямило” его душу навсегда, как Венера Милосская „выпрямила” душу сельского учителя Тяпушкина в рассказе Глеба Успенского.

7. Актуально – событийное время, которое можно определить как минотно-часовое или репортерское, немисливо без присутствия механических или электронных часов, на которые время от времени посматривают герои или повествователь, ибо не могут представить себе жизни без этого прибора. В данном случае время становится предельно дискретным, раздробленным на мельчайшие отрезки, а его темп заметно убыстрится, но по приказу автора его также можно замедлить или пустить галопом.

Мастером самых разнообразных строительных комбинаций в процессе реализации этой модели является Достоевский. Правда, Д.С. Лихачев, описавший характерные черты времени у этого писателя вслед за М.М. Бахтиным, назвал эту модель „летописным временем”, но он тут же заметил, что повествователь у Достоевского ведет себя, как репортер, идущий по горячим следам событий¹¹. Позволю себе добавить, что подобной моделью пользуется повествователь-обозреватель в сатирических циклах Щедрина, а повествователь в *Истории одного города* не случайно носит маску летописца.

8. Наконец мы добрались до самой редкой модели художественного времени, до антипода вечности. Это моментальное время, экстремальным вариантом которого является стоп-кадр.

Приведу очень разные примеры. Первый – сцена у камина в конце первой части романа Достоевского *Идиот*. Этот фрагмент занимает немногим больше полутора стандартных книжных страниц и, чтобы прочесть его, человеку требуется не менее четырех-пяти минут. Но Настасья Филипповна бросила пачку денег в огонь уже в самом начале отрывка: за пять минут деньги сгорят. Поэтому Ганя Иволгин должен действовать быстрее, чем читатель. И он бледнеет, колеблется, доходит неверной походкой до камина и падает в обморок, потратив на всё это не пять минут, а значительно меньше. Это не стоп-кадр, но это тот редчайший в истории элитарной литературы пример (встречающийся, впрочем, в детективных и фантастических романах), когда время восприятия текста больше времени изображенного действия. В этом случае читателю кажется, что всё это действие совершается моментально: он жалеет, что не может читать о таких захватывающих вещах столь же быстро, и, находясь в состоянии эмоционального возбуждения, начинает убыстрять темп чтения. Автор этих строк, в бытность свою студентом первого курса филологического факультета Московского университета, провел эксперимент: он попросил респондентов (100 человек разного возраста) прочесть про себя этот фрагмент, а при этом респонденты помечали в книге, сколько

¹¹ Д.С. Лихачев, „Летописное время” у Достоевского, [в:] его же, *Литература – реальность – литература*, Ленинград 1984, с. 80-95.

они успели прочесть за одну, две, три и т.д. минуты. Оказалось, что быстрее всего читали тогда, когда пачка вовсю горела, Ганя колебался, а все вокруг кричали, желая влезть в огонь руками вместо Гани.

Второй пример представляет собой настоящий стоп-кадр. Это всем известная немая сцена в финале комедии Гоголя *Ревизор*. В этом случае лихорадит не время действия – оно равно нулю, так как любое малейшее движение замирает. Но не стоит на месте время восприятия – те несколько минут, за которые читатель, в данном случае никуда не торопясь, а наоборот, замедлив темп чтения, чтобы лучше понять смысл этой поразительной сцены.

Если вечность в литературе можно лишь предчувствовать и намекать на нее косвенно, то в немой и к тому же неподвижной, „паралитической” сцене автор предстает в роли абсолютного демиурга, от пластического и словесного решения которого зависит всё. Поэтому состояние безвременья в Царстве Божьем и остановка времени по воле автора в стоп-кадре только формально можно приравнять друг к другу по формуле $t = 0$. Господень ноль и ноль во времени, воплощенный пусть не органическую, но в метафорически живую плоть искусства, суть полярные темпоральные модели, вполне достойные друг друга.

Библиография

- Бахтин М.М., *Эпос и роман. О методологии исследования романа*, [в:] его же, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва 1975.
- Гоголь Н.В., *Собрание сочинений в шести томах*, Москва 1950.
- Гончаров И.А., *Собрание сочинений в восьми томах*, Москва 1978-1980.
- Достоевский Ф.М., *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Художественные произведения*, тома 1-17, Ленинград 1972-1976.
- Лихачев Д.С., „*Летописное время*” у Достоевского, [в:] его же, *Литература – реальность – литература*, Ленинград 1984.
- Манн Ю.В., *Поэтика Гоголя*, [в:] его же, *Творчество Гоголя: смысл и форма*, Санкт-Петербург 2007.
- Назирова Р.Г., *Творческие принципы Ф.М. Достоевского*, Саратов 1982.
- Пушкин А.С., *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Москва – Ленинград 1949-1951.
- Салтыков-Щедрин М.Е., *Собрание сочинений в двадцати томах*, Москва 1965-1977.
- Толстой Л.Н., *Полное собрание сочинений в двадцати двух томах*, Москва 1978-1984.
- Тургенев И.С., *Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Сочинения в пятнадцати томах*, Москва – Ленинград 1960-1968.
- Чехов А.П., *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах*, Москва 1974-1988.

Информация об Авторе

Василий Георгиевич Шукин (Wasilij G. Szczukin) – профессор, доктор наук, заведующий Кафедрой средневековой и новой русской культуры в Институте Восточно-славянской филологии Ягеллонского университета в Кракове.

e-mail: wszczukin@yandex.com

<https://orcid.org/0000-0001-9083-6730>